

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Segni anomali

This is a pre print version of the following article:

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1668127> since 2018-05-14T15:09:15Z

Publisher:

Uniwersytet ódzki

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

Segni anomali

Abstract: Questo saggio discute la nozione classica di segno, come formulata da Ferdinand de Saussure, mostra le ragioni della sua uscita dal paradigma semiotico e propone di riusare la categoria di segno a proposito di situazioni comunicative anomale, come la percezione delle tracce di superficie, anche se non fornite di un significato preciso e di marcature in cui il segno coincide con certe qualità dell'emittente.

Parole chiave: marcatura, segno, significante, arte.

Mots-clés : marquage, signe, signifiant, art.

Keywords: marking, sign, signifiant, art.

1. Forse è arrivato il momento per la semiotica di ripensare di nuovo radicalmente la sua *nozione originaria* di segno, quella intorno a cui la disciplina si è definita e che in certa misura ne sostiene ancora l'identità profonda, anche se da alcuni decenni essa è stata largamente sostituita da quella di *testo*, almeno nella vulgata semiotica europea. Le ragioni di questo cambio di paradigma furono legate al carattere "atomico" o "minimo" generalmente attribuito al segno, come unione di *un* significante e *un* significato, caratteristica che lo relega ad essere un modello ideale molto diverso dagli oggetti empirici caratteristici della disciplina, come prodotti letterari e pittorici, pubblicità, comunicazioni dei vecchi e nuovi media. È certamente assai difficile esibire un segno *atomico* che corrisponda al funzionamento reale di queste forme standard della comunicazione, anche quando si tratta di dispositivi semiotici molto limitati come i marchi o i lessemi. È esperienza comune e difficilmente contestabile che la comunicazione infatti di solito si concretizzi in oggetti complessi, talvolta non facilmente delimitabili e sempre costituiti da numerosi elementi e caratteristiche significative variamente intrecciati fra loro e posti a livelli diversi della struttura comunicativa, come quadri, libri, articoli, Ugo Volli 34

siti, annunci pubblicitari e politici, film, spettacoli teatrali ecc. Ma anche gli elementi più semplici presentano una strutturazione interna fatta di caratteristiche e proprietà significative, che ne esclude il carattere atomico.

Tutti questi dispositivi di senso, dai più estesi ai più piccoli, sono per l'appunto da considerare piuttosto dei *testi*, cioè sono organizzati chiaramente nel senso della metafora etimologica originaria del "tessuto", vale a dire che studiandoli appaiono intrecci di elementi i quali, presi isolatamente o solamente accostati, non svolgerebbero la funzione comunicativa che di fatto assolvono, cioè non sarebbero capaci di veicolare un senso a sua volta complesso. In tutti questi casi l'organizzazione del senso, come quella del testo non si può di fatto analizzare in termini puramente composizionali (secondo il modello logico/algebrico introdotto da Frege, che funziona però solo nei linguaggi formali): l'accostamento di due elementi significanti non produce infatti la somma dei loro significati: quanto meno entrano in gioco selezioni circostanziali, pertinenza, interferenze reciproche. Una parola o meglio un monema, ciò che meglio corrisponde nel linguaggio naturale alla nozione di segno, non comunica da sola, salvo in casi assai peculiari; e la sua funzione dentro un discorso difficilmente si può riprodurre a un meccanismo composizionale in senso meccanico: una frase non è una sommatoria di parole come un testo non è una sommatoria di segni, e per la stessa ragione.

Dalla rinuncia a mettere al centro della metodologia semiotica la nozione di segno deriva anche la caduta dell'ipotesi che il senso venga amministrato innanzitutto da "codici" cioè da strutture che funzionano come meccanismi di traduzione, elenchi o dizionari di segni semplici biplanari. Anche se evidentemente esistono delle convenzioni e delle regole vere e proprie che valgono per larghe classi di testi, pretendere di descrivere il funzionamento di un certo genere comunicativo (il cinema, la pittura ecc.) nei termini di un codice è altrettanto poco plausibile che pretendere di realizzare traduzioni accostando gli equivalenti dizionariali delle singole parole. Tutto ciò è ben noto e fa parte ormai delle nozioni comuni di base della semiotica.

Ma vale la pena di aggiungere qui brevemente che anche la nozione di testo è notevolmente complessa (per un punto di vista "testualista" su questa complessità, è molto utile la riflessione di Marrone 2010; 2011). Tenendo presente queste difficoltà di fondo, vale però comunque la pena di ripensare la nozione di segno. Non per cercare di riproporla superando in qualche modo i problemi accennati, ma per vedere se essa può servire a caratterizzare altri fenomeni di senso, che non rientrano negli esempi standard appena citati.

2. La semiotica è stata profondamente segnata dalla definizione saussuriana del segno come *Segni anomali*

un'entità psichica a due facce [...] concetto e immagine acustica [...] Questi due elementi sono intimamente uniti e si richiamano l'un l'altro [...] Noi chiamiamo segno la combinazione del concetto e dell'immagine acustica: ma nell'uso corrente questo termine designa generalmente soltanto l'immagine acustica [...] Sia che cerchiamo il senso della parola latina *arbor* sia che cerchiamo la parola con cui il latino designa il concetto "albero", è chiaro che solo gli accostamenti consacrati dalla lingua ci appaiono conformi alla realtà, e scartiamo tutti gli altri che potrebbero immaginarsi. Questa definizione pone un importante problema di terminologia. Noi chiamiamo *segno* la combinazione del concetto e dell'immagine acustica; ma nell'uso corrente questo termine designa solamente l'immagine acustica, per esempio una parola (*arbor* ecc.). Si dimentica che se *arbor* è chiamato segno, ciò è solo in quanto esso porta l'idea di albero, in modo che l'idea della parte sensoriale implica quella del totale (Saussure 1922, trad. it.: 84–85).

Come riconosce Saussure stesso, questa definizione è profondamente artificiale, isolando il punto di vista di un interprete che studi un segno già dato e compreso: perché si realizzi il nesso fra *arbor* inteso come suono (o immagine acustica) o scritto (o immagine grafica) e "idea di albero", che fonderebbe il segno, bisognerebbe aver presente l'una e l'altro separatamente (di qui l'uso nel testo di Saussure di una parola latina, che si lascia isolare facilmente col corsivo, le virgolette intorno alla parola "albero" che lo traduce, nel testo perfino una traduzione intersemiotica in immagine (che peraltro nei testi originali il cui montaggio ha dato il *Cours* non si trova, come afferma Tullio De Mauro nella nota 132 *ad loc.* (Saussure 1922, trad. it.: 412). Tutto ciò è reso più complicato dal carattere oppositivo e dunque contestuale dei segni, sottolineato da Saussure col concetto di "valore". Proprio la parola "albero" viene utilizzata da Hjelmslev (1943) in un celebre schema per sviluppare e chiarire il senso di questo concetto saussuriano, mostrando che il "concetto" corrispondente sia variabile nelle diverse lingue e che dunque vi sia un'"arbitrarietà orizzontale" nella delimitazione dei diversi significati (e corrispondentemente dei significanti, come Saussure (1922, trad.it.: 145) mostra a proposito dei grafemi).

Dunque, se non vi è un "concetto" fisso indipendentemente dalla lingua (e lo stesso vale per l'"immagine acustica", la definizione di segno va incontro a un circolo vizioso: il segno è composto di "due entità intimamente unite", ma queste entità non sono precedenti al segno, anzi ne derivano e ne sono definite. Il segno "*arbor*" non è tale se non "porta l'idea di albero", ma tale idea dipende dall'esistenza del segno, tant'è vero che quando cambia il segno muta l'estensione del concetto. È un problema ben noto, che è stato valorizzato nello strutturalismo come uno stimolo a considerare in senso costruttivista il funzionamento del linguaggio. Ugo Volli 36

Senza ricostruire tale discussione, vale la pena di illustrarne un aspetto che è stato poco considerato: il fatto che Saussure nella definizione di segno sembrerebbe presupporre dunque una certa *posizione*: quella del destinatario competente e riflessivo di una comunicazione già riuscita, o ancor meglio (e non certo sorprendentemente) quella di un analista, di un linguista, che riflette su un sistema linguistico già dato. Ma che dire di altre posizioni? Quella di un *emittente* che sa di voler dire qualcosa e non sa, non ha deciso come dirlo o di un *destinatario* che si trova di fronte un possibile segno da interpretare?

Il primo caso è quello della *costituzione* di un segno a partire da un germe di senso, sviluppo che in qualche modo dovrebbe essere analizzato dal “percorso generativo”. Vi sarebbe uno strato semantico profondo che articolerebbe categorie semantiche, e poi gradualmente sarebbe sviluppato sintatticamente e semanticamente in una sequenza narrativa. Che l'esito narrativo sia incompatibile con l'atomicità del segno è certamente un ostacolo; ma esso può essere superato affermando che ogni lessema ricco di senso costituisce in qualche mondo la condensazione di una narrazione, come si è spesso sostenuto a proposito del lessico passionale. In questo senso, forse, tutti i segni potrebbero essere considerati da un certo punto di vista ed entro certi limiti come storie condensate, magari più d'una. L'albero sarebbe lo stato finale della crescita da un seme; e allo stesso tempo sarebbe l'oggetto di una trasformazione ciclica, l'ambiente di sopravvivenza di una nicchia ecologica, il tema di una contemplazione estetica. È una prospettiva interessante, su cui manca una ricerca anche iniziale.

Un problema per questo punto di vista è che il percorso generativo *non* comprende il passaggio alla manifestazione, cioè la *costituzione* vera e propria del segno, nel senso in cui Saussure lo intende cioè anche come un significante preciso. Il nome giusto per questo passaggio sarebbe “espressione”, ma per evitare equivoci e ambiguità lo designerò come *formazione*. Se non lo stesso contenuto, per le raSegni anomali 37

gioni esposte sopra, un contenuto analogo può essere evidentemente formato in significanti diversi. Un cane può diventare *chien*, *dog*, *chalev*, ma anche CANE, **cane**, *cane*, e poi botolo, quadrupede abbaiente, con un iponimo o un iperonimo; può essere espresso da una fotografia, da una pittura, da un disegno schematico, da una registrazione sonora, da un filmato ecc. Le immagini possono essere assai lontane fra loro, per ragioni di stile. Tutti questi sono segni *sinonimi*, sul piano della denotazione, se accettiamo la classica distinzione proposta da Barthes (1964) che peraltro non è facile da conciliare con la definizione di segno di Saussure né con quella contemporanea di testo; ma comportano effetti di senso molto diversi.

Forse vale la pena di fare una tipologia un po' diversa da quella classica morrisian-peirceana. Si può distinguere fra *formazione rappresentativa* e *formazione notazionale*. La formazione rappresentativa ha la pretesa di adeguarsi a qualche caratteristica del mondo, rendendo pertinente questa adeguazione con un gesto metasegnico. Da questo punto di vista indicazione e mimesi, che Peirce contrappone, sono invece simili. Non può esserci mimesi perfetta, come già sapeva Platone (Cratilo); ogni mimesi punta a certi caratteri; per converso ogni indicazione contiene in sé una mimesi del puntamento.

Dalla posizione del destinatario ogni cosa, o meglio ogni dettaglio di qualcosa si presta *a essere letto* come segno (Eco 1975). Che cosa però fattualmente leggiamo come segno? Vi sono certamente condizioni di salienza percettiva, relativo isolamento, eventuale ricorsione non meccanica. Soprattutto noi leggiamo come segno quel che *riconosciamo*. Condizione del ri-riconoscimento è una relazione di *richiamo a se stessi*, cioè la collocazione dell'elemento percettivo *token* di un *type*, che si tratti di un elemento istituito (per esempio un grafema o un fonema) o anche di un tratto ripreso da una *semiotica del mondo naturale*.

Intendiamo con mondo naturale *l'apparenza* secondo la quale l'universo si presenta all'uomo come un insieme di *qualità sensibili*, dotato di una determinata *organizzazione* che lo fa talvolta designare come il "mondo del senso comune". Rispetto alla struttura "profonda" dell'universo, che è di ordine fisico, chimico, biologico, ecc., il mondo naturale corrisponde, per così dire, alla sua struttura "di superficie"; ma è, d'altro canto, una struttura "discorsiva", poiché si presenta nell'ambito della relazione soggetto/oggetto, come l'"enunciato" costruito dal soggetto umano e da lui decifrabile (Greimas e Courtés 1979: 218; *corsivi miei UV*).

In tutti questi casi il riconoscimento del segno ha a che fare con il riconoscimento di *apparenze*, che rientrano almeno in parte nell'*organizzazione* delle *qualità sensibili* del mondo, o nell'altra *organizzazione* delle *qualità sensibili* prescelte come pertinenti dal sistema arbitrario delle "immagini acustiche" della lingua verUgo

bale, delle “immagini visibili” dei codici grafici ecc. Insomma vi è una *dimensione iconica* della costituzione di tutti i segni come esempi di una regola, che è stata molte volte notata (per citar solo un esempio da Derrida 1967), ma mai veramente assimilato al discorso semiotico. Una teoria del segno da questo punto di vista resta ancora da fare.

3. Nel seguito voglio considerare molto brevemente due casi peculiari, in cui i segni sono molto diversi da quelli paradigmatici saussuriani e proprio per questa ragione possono funzionare come segni. Il primo è quello in cui il segno viene colto senza significato; il secondo quello in cui il significante coincide con l'emittente e quello in cui il segno sembra ridotto alla traccia della significazione.

Partiamo dal primo: la prima definizione di segno che troviamo sui dizionari parla di “Qualsiasi fatto, manifestazione, fenomeno da cui si possono trarre indizi, deduzioni, conoscenze” (Treccani: <http://www.treccani.it/vocabolario/segno/>) “Elemento di qualsiasi natura, visibile o comunque percepibile, che sia indicazione o manifestazione di qualcos'altro” (Sabatini Colletti: http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/S/segno.shtml) “indizio, accenno palese da cui si possono trarre deduzioni, conoscenze, e simili riguardo a qualcosa di latente” (Zingarelli, “Segno”). Ma in tutti questi casi l'aspetto deduttivo del segno dipende dalla sua forma più generale, che in alcuni casi è definita in un lemma successivo: “Figura, di forma determinata o di una qualsiasi forma, che si traccia su una superficie” (Treccani), “qualunque traccia, impronta o simili visibile lasciata da un corpo su una superficie” (Zingarelli); che in alcuni casi è dato addirittura con primo significato: “ogni impronta visibile lasciata da qualcosa o da qualcuno” (<http://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=segno>); “Traccia visibile prodotta dal contatto di un corpo fisico su un altro” (<http://dizionari.repubblica.it/Italiano/S/segno.php>). È chiaro che quest'ultima accezione è la più generale e logicamente precedente. Un segno in questo senso è una qualche traccia percettivamente saliente e riconoscibile come tale, prima e indipendentemente dall'attribuzione di un senso che può venirne fatta. Non qualunque cosa però in questo senso è un segno; vi si riconosce una struttura di *azione*; un “corpo” ha agito sulla superficie in maniera tale da tracciarvi un'impronta. Se questo corpo è maneggiato da una mano umana, vi è un'*intenzionalità di segnare*, che si può riconoscere come un fatto stilistico o artistico, una *mano*. Vi è una notevole corrente dell'arte del Novecento che opera in questa direzione, sottolineando o perfino isolando i *segni* della pittura, non per la loro capacità di rimandare a elementi del mondo naturale o a convenzioni linguistiche, ma per la loro specifica *espressività*, per la capacità di suggerire sinesteticamente ritmi, stati corporei, dinamismi. *Segni anomali* 39

4. Arriviamo ora al secondo caso, quello in cui un segno si realizza solo per il fatto che un soggetto si presenta *in un certo modo*: “elegante”, per esempio, o “femminile” o “benestante” o “mascherato” ecc. In questi casi evidentemente vi è una coincidenza fisica più o meno completa fra emittente e segno: perché queste *apparenze* (eviterò la parola “aspetto” che in italiano sarebbe normale per non creare confusione con l’aspettualità linguistica) possono essere materializzate in oggetti *portati addosso* (indumenti, gioielli, ma anche profumi, trucco...) oppure in dettagli del corpo (fogge dei capelli, piercing...) in espressioni, sintomi fisici (pallore, gonfiore...). È importante sottolineare fin da subito che quest’apparenza non è necessariamente la *negazione* o la *copertura* di una realtà o di una verità o di una sostanza, che sarebbero diverse (è il caso particolare della menzogna di un apparire che nega l’essere, secondo il noto quadrato della veridizione) ma è la necessaria interfaccia che ogni cosa al mondo produce al contatto con il suo contesto, in maniera più o meno consapevole, più o meno artificiale e con una ricerca più o meno decisa di effetti di senso artificiali. Il primo livello di tutto ciò è il semplice apparire di un essere, come il “fiore della giovinezza” delle fanciulle di Proust e di Leopardi e di tanti altri, ma anche il colore e il profumo della rosa, la pelliccia degli animali, l’attrattiva di un sorriso, il mormorio di un ruscello, la canizie dell’anziano. Tutte queste sono “apparenze” nel senso appena proposto, il cui senso (la cui verità) è naturalmente filtrata da parte del “destinatario” o interprete che sia secondo la sua Enciclopedia.

Tale tipo di apparenze è naturalmente molto diffuso, in un certo senso universale e coinvolge una serie di fenomeni sociali che sono spesso elencati fra quelli “comunicativi”, dalla zoosemiotica alla moda, dal “linguaggio del corpo” ai “segni naturali” come il fumo per il fuoco o i sintomi medici, e quindi risulta di naturale interesse della semiotica. In effetti il potere comunicativo di tutti questi esempi è ovvio, ma per lo più la loro semantica, se ci si bada, lascia perplessi e sfida gli studi, tanto che lo studio di tali fenomeni è di solito poco sviluppato in ambito semiotico. Ciò accade non perché questa sia troppo complessa: tutto al contrario ciò che rende problematiche le analisi di forme di comunicazione come la moda, l’arredamento, il design, la comunicazione non verbale ecc. è la *povertà* e la *vaghezza* dei contenuti che sembrano veicolati da queste comunicazioni, il loro carattere autoreferenziale.

Molto spesso il fatto di vestire in una certa maniera, usare una certa pettinatura, vivere in una certa casa o utilizzare certi accessori dice semplicemente che chi lo fa è una persona della categoria sociale che *può o deve portare quelle apparenze*. Vi sono molti casi assai noti che mostrano il funzionamento di questo modo paradossale di significare, per esempio quello dei jeans (Volli 1991). Fra la divisa Ugo Volli 40

di lavori poco qualificati dell'America alle soglie del 900, il tipico indumento del tempo libero dell'Europa negli anni Novanta, l'insegna della rivolta giovanile del '68, la "leggenda" dei Levis, il richiamo all'America e alla libertà di Praga nello stesso anno e degli insorti di Piazza Tien An Men tre decenni dopo, l'indumento standard dell'abbigliamento scolastico che ancora regge, le varie versioni sartoriali, griffate, con varie forme della gamba che si sono succedute, si può trovare solo una vaga assonanza connotativa, ma certamente il senso si è modulato per via di certe caratteristiche tecniche dell'oggetto (la sua resistenza, la "memoria" dell'indaco, il basso costo, la fattura industriale) e per il riferimento al contesto socioculturale.

Il che non è affatto un fenomeno analogo ai "falsi amici" prodotti dall'arbitrarietà linguistica, perché il significato delle apparenze consiste nelle circostanze sociali del suo uso. L'aveva già notato Roland Barthes (1969). Il sistema sintattico della moda, nella sua analisi, si articola in maniera molto complessa su varianti a tre livelli: (1) *qualcosa* che ha (2) *una parte o una caratteristica* (3) *fatta in un certo modo*: per esempio (1) una giacca (2) a revers (3) larghi; (1) una gonna dal (2) tessuto (3) scozzese ecc. Naturalmente con il tempo e con lo spazio e con le mode cambiano tutti i tre livelli: si inventano nuovi indumenti (1: la toga e il sari, la giacca e l'impermeabile), nuove caratteristiche (2: le frange o la cintura o la scollatura) e varianti di queste (3: il colore, il tessuto, la dimensione, la forma). Non si tratta di categorie teoricamente impeccabili, molte obiezioni potrebbero essere sollevate su casi intermedi e passaggio di livello, ma il funzionamento è abbastanza chiaro. Barthes sostiene che su questa base è possibile descrivere e ancor meglio nel suo caso razionalizzare le descrizioni ritrovate nel suo corpus, naturalmente invocando *principi di pertinenza* e *di invarianza* per giustificare l'analisi.

Ma se si passa a indagare il livello semantico, ciò che in definitiva vengono a significare questi sistemi più o meno complessi di comunicazione sono semplicemente *selezioni circostanziali d'uso*: un abito *da ufficio*, un completo *da sera*, una tuta *da sci*, magari con la selezione ulteriore di essere *firmato* da questa o quella griffe, di essere legato a questo o quel *tempo* (per esempio per l'uso di certi colori, il cui carattere differenziale serve a indicare un certo ciclo di moda), di riferirsi a questo o quel *ruolo sociale*, classe, origine culturale, *identità personale*. Insomma nel caso della moda l'*apparenza* (nel senso usato in questo articolo) indica il contesto in cui quest'*apparenza* è appropriata, inclusa *l'identità del soggetto* che la porta. Le uniformi aggiungono alcuni minori *elementi simbolici* (nel senso peirceano di *arbitrari*) che richiamano, in maniera di solito molto elementare, funzioni e gerarchie: una divisa militare in cui compaiono nei luoghi previsti tre stelline designa non solo un militare ma un capitano, che magari può essere meglio definito come paracadutista da una spilla o dal colore del basco; con una torre accanto abbiamo *Segni anomali* 41

un colonnello; se alle stelle si aggiunge una greca si tratta invece di un generale di corpo d'armata; con due stelle solo si designa invece un tenente ecc.; un abito talare può indicare un prete, un cardinale, un papa a seconda del colore, e la stola può aggiungere qualche significato sulle circostanze del suo uso: il funerale o la confessione o la festa solenne, un camice può essere *da* chirurgo, *da* medico, *da* infermiere, e così via.

Tutto ciò comunque rientra nella specificazione contestuale delle apparenze. Non si tratta di una comunicazione in cui si possa distinguere il messaggio dall'emittente, dato che quello consiste esattamente nell'*apparenza* di questo. Nei casi formalmente regolati, portare l'apparenza sbagliata costituisce un vero e proprio reato. Né c'è un momento preciso o una durata definita di emissione della comunicazione, dato che essa accompagna sistematicamente l'attività di chi si manifesta in questa *apparenza* per tutto il tempo in cui egli si trova, per dirla con Goffman (1967, 1969) "in scena".

Da questo punto di vista si può rileggere in maniera più precisa il famoso "assioma" di Watzlavik, Beavin e Jackson (1967) per cui "non si può non comunicare": una considerazione che appare empiricamente fondata, dato che nella vita sociale nulla è mai semplicemente neutro, o in altri termini, pensando dal punto di vista del "destinatario" ogni cosa, per essere percepita come tale, deve rientrare sotto qualche qualificazione (dev'essere cioè un "così e così", fosse pure un "oggetto non identificato" di una certa forma, dimensione e colore alla maniera del "blob" dei film di fantascienza) e dunque deve "dire" qualcosa di se stesso. Ma questo "dire", esaminato con un minimo di attenzione, risulta una metafora molto imprecisa, come lo sarebbe il "trasmettere" o il "dare" del regime metaforico da cui siamo partiti, per le considerazioni di temporalità e di struttura attanziale fatte prima. Il punto è che qualunque cosa, per poter essere davvero *qualcosa*, deve avere un grado sufficiente di salienza percettiva e di definizione spaziale e dunque un'*apparenza* nel senso che abbiamo detto. Quanto più la cosa rientra nel campo dell'esperienza codificata e dunque dell'Enciclopedia e in particolare di quella competenza condivisa fine e sempre aggiornata che è la condizione per partecipare a pieno titolo alla vita sociale, tanto più l'apparenza della cosa è complessa e la sua comunicazione ricca. In questo senso, naturalmente si può parlare di "semiotica del mondo naturale", come fa Greimas, a patto però di tener conto della *fragilità* e della *povertà* di questa significazione "naturale", che manca sempre di articolazione frastica.

Se ci mettiamo dal punto di vista dell'"emittente" le considerazioni che sto facendo servono a comprendere l'*esposizione al mondo* che fa parte della condizione di chiunque e in particolare la funzione del corpo come interfaccia di questa Ugo Volli 42

esposizione: io non posso non comunicare perché non sono una soggettività disincarnata ma sempre un corpo, la cui vita e attività lo espone inevitabilmente allo sguardo: la significazione necessaria degli esseri umani è una conseguenza della materialità della loro vita, dell'essere (anche) cose esposte allo sguardo, "cose" che non solo pensano, ma agiscono, occupano certe posizioni materiali, hanno certi aspetti fisici, certe caratteristiche, si circondano di altre cose che a loro volta li rappresentano, magari si nascondono o mascherano dietro di esse.

Con queste considerazioni arriviamo a un altro tema molto citato in semiotica, la cui rilevanza non è stata ancora forse esplorata fino in fondo, quello delle protesi (Eco 1997, § 6.10; Fontanille 2004, entrambi probabilmente dipendenti dall'intuizione di McLuhan 1964). Molti oggetti e in particolare gli strumenti di comunicazione e i media sono pensati come protesi corporee, nel senso di ampliare oltre che di sostituire il poter-fare che esercitiamo con le parti del nostro corpo. Classicamente si usa considerare non solo gli occhiali e il microscopio, ma anche la televisione una protesi della vista, il telefono una protesi dell'udito, l'automobile delle gambe e così via. Non credo che questa impostazione sia esente da critiche, ma non è questo il luogo per discuterle. Se accettiamo questa prospettiva, a me sembra abbastanza fuori di discussione che essa si possa ampliare fino a comprendere oggetti che riguardano non il fare ma l'essere, che gli abiti possano essere considerati protesi della pelle giacché consentono di stare in condizioni che altrimenti sarebbero troppo fredde o assolate o altrimenti pericolose. È considerazione ovvia e spesso ripetuta però che la funzione degli abiti non è solo quella della protezione fisica della pelle ma anche della manipolazione comunicativa del corpo, esponendo e nascondendo certe sue parti, gonfiandone o diminuendo l'evidenza di altre, portando vari tipi di segnali che hanno senso nella vita sociale e di cui in parte ho fatto accenno sopra. Da questo punto di vista bisogna concludere che gli abiti sono protesi dell'*apparenza* di ciascuno, cioè della *presenza significativa del suo corpo*. Lo stesso ragionamento si può fare per accessori secondari (borse, gioielli) o oggetti più lontani e magari anch'essi con il ruolo di protesi funzionale, come automobili, case, merci cospicue. Naturalmente queste *protesi dell'apparire* sono costruite sulla base di un progetto più o meno esplicito o univoco: apparire *sexy*, apparire autorevoli, apparire giovani, apparire italiani, o semplicemente *apparire come si deve essendo quel che si è*. Oltre che di apparenza, parlerò in questo caso di *marcatatura*, intendendo per questo l'*apparenza costruita in vista del suo uso*.

Il senso in gioco è comunque sempre costituito almeno in parte da un *indice*: l'apparenza dice "io sono un x, sono così e così, sto compiendo questa funzione", in certi casi "ora è questo tempo (sociale), questa circostanza", "qui si sta svolgendo questa o quella pratica". Si pensi alla toga che rende solenne l'udienza giudiziaria. *Segni anomali* 43

ria o la seduta di laurea, all'abito talare del prete che dice messa, allo scialle rituale (*tallit*) in cui si avvolge l'orante ebraico durante le preghiere, al frac del direttore d'orchestra, l'abito da sposa; vi sono regole più o meno complesse per l'uso di questi indumenti, ma in sostanza esse non determinano l'attività: certamente si può pregare, giudicare, laureare, fare musica, sposare, senza queste *apparenze*; esse non costituiscono l'attività né la validano. La rendono invece riconoscibile dal di fuori e *dignitosa*, cioè contribuiscono a darle una forma *adeguata a se stessa*, spesso agli occhi non solo degli esterni ma anche di chi la compie. Guardando più da vicino questa *autocomunicazione*, vediamo che le apparenze adeguate a una pratica non trasmettono a chi la compie *informazione* nuova, egli le ha preparate sapendo benissimo che cosa intendeva fare; al massimo gliela *ricordano*, la *confermano*, gli suggeriscono un atteggiamento complessivo (nei nostri termini un'*apparenza* non solo vestimentaria ma anche della *postura*, della *cinesica*, delle scelte *linguistiche* e *paralinguistiche*, in generale della *modalità* comunicativa e del suo *supporto* materiale (la *sostanza dell'espressione*, dal punto di vista della comunicazione principale, che però acquista in questi casi frequentissimi un autonomo potere comunicativo e dunque una sua forma a parte) che sia adeguata al compito.

Bisogna riprendere a questo punto della distinzione fondamentale fra l'*apparenza data* (in certi casi l'*apparenza naturale*) del fiore e della mela matura, del corpo teso in un compito o di quello che mostra i sintomi di una malattia, dalla *manipolazione dell'apparenza*, per esempio quella del *make up* su una faccia, della carrozzeria di un automobile, degli abiti di un passante, della facciata di una casa, l'espressione di un volto. Vale la pena di ripetere che questa opposizione non corrisponde a quella fra verità e menzogna, ma fra ciò che è dato e ciò che è fatto, dove spesso il fare è obbligatorio (non si può uscire per strada senza indumenti, avere una macchina senza carrozzeria, una faccia senza espressione ecc.). L'apparenza data è il presupposto per la *significatività del mondo* – o piuttosto se il fatto che noi riusciamo a cogliere certi stati come significativi, a instaurare pertinenze, cogliere indizi, compiere abduzioni, eccetera è il presupposto della nostra abilità di *abitare un mondo* invece di essere abbandonati come oggetti in una realtà con cui non possiamo interagire in quanto esse non ha senso per noi. Questa capacità di cogliere la realtà *in quanto apparenza significativa* cioè trasformandola in mondo, *sulla base di pertinenze* che derivano dalle necessità biologiche si ritrova prestissimo nella storia della vita, già dal livello degli esseri unicellulari, anzi forse la caratterizza dal principio e la definisce, come mostra Konrad Lorenz (1977), anche se naturalmente il mondo esposto a un animale semplice è ben diverso dal nostro e può essere caratterizzato a seconda dei suoi sistemi di percezione e delle sue necessità biologiche (von Uexküll 1921). Ugo Volli 44

Quel che ci interessa di più qui è la capacità degli esseri umani di emulare o simulare o modificare o creare una *seconda apparenza* artificiale, imprimendo al mondo e in particolare al proprio corpo dei tratti che appaiono significativi secondo regole di senso *sociali* ma anche *naturali*: questo è il caso per esempio di chi si alleni o compie altre pratiche non solo per essere ma anche per *apparire* forte e in buona salute. Il caso dell'abbronzatura, che su persone di pelle bianca subentra in seguito all'esposizione solare, *facendo apparire* questa esposizione è molto significativo al proposito. Ci sono società e classi sociali in queste società (per esempio la borghesia ottocentesca) che hanno cercato di evitare questo marchio, per sottolineare il fatto di non lavorare all'aria aperta, seguendo cioè i principi di "consumo vistoso" del corpo messi in luce da Thorstein Veblen (1899); in altre società, fra cui la nostra, lo stesso fenomeno indicando una vita sportiva acquista prestigio e valore positivo, in fondo per le stesse ragioni per cui prima veniva svalutato.

Il funzionamento fondamentale di questi esempi di comunicazione è il loro carattere performativo/perlocutorio. Il contenuto cognitivo di un taglio di capelli, dell'arredamento di una casa, di una minigonna ecc. è di solito decisamente scarso. Se sono segni, lo sono *debolmente*, con scarsa capacità informativa o comunicativa; se sono testi in generale la loro delimitazione è problematica, l'organizzazione "profonda" è scarsa, il senso è fortemente demandato a una collocazione contestuale variabile e piuttosto difficile da definire, la narrativa si coglie piuttosto che sul piano enunciativo (che storia c'è o è implicita in loro) su quello enunciazionale (chi e perché ha scelto di usare questa marchiatura, qual è l'oggetto di valore che costui vorrebbe raggiungere ecc.). Ciò che invece caratterizza il funzionamento di questi dispositivi comunicativi, è la loro capacità di dare "istruzioni per l'uso" di chi o ciò che li porta, in particolare sul piano comunicativo. Chi è vestito da vigile o da monsignore, il quadro che è firmato con un certo nome o l'indumento che porta una certa marca, il ragazzo con i capelli azzurri da *punk* o i tatuaggi sul corpo, il libro che esce in una certa collana, il concetto trasportato da un ambito all'altro mantenendo col nome il legame al suo dominio originario (la segnatura di Agamben), la persona sorridente e quella che corre in divisa sportiva... non si limitano a comunicare che sono ciò che sono (naturalmente a ragione o a torto, dicendo la verità o mentendo ma danno tutti istruzioni, guidano interpretazioni non solo sul loro significato ma su quello di colui o di ciò che marcano e sui suoi comportamenti).

Buona parte della comunicazione corrente funziona in questa maniera, che non corrisponde allo schema di Jakobson da cui siamo partiti non solo per i dettagli della struttura attanziale implicita o per gli assi metaforici su cui è possibile concettualizzarla. Al contrario, essa implica un funzionamento del tutto diverso *Segni anomali* 45

della comunicazione e del senso. Se la marcatura ha l'effetto di *apparire come si deve essendo quel che si è*, come ho suggerito, il suo senso è ulteriore, avanza la *pretesa* implicita di *essere trattati come si deve quando si è quel che si appare* grazie a tale marcatura. L'abito elegante chiede di essere interpellati col "lei" e non col "tu", la copertina illustrata esige la sospensione dell'incredulità, la minigonna esige attenzione al *sex appeal*, la casa elegante suggerisce rispetto e così via. La trama delle marcature tiene insieme la vita sociale con una serie di istruzioni che sono resi apparenti dal loro carattere saliente/oppositivo, ma che agiscono non tanto secondo una semantica concettuale, ma prevalentemente secondo una pragmatica per prototipi, fortemente sensibile al contesto, all'esempio, alle fini oscillazioni sociali, cronologiche, culturali del comportamento circostante. Il senso è, prima di una sostanza oscuramente circolante nella società, come suggeriscono molte metafore implicite della semiotica corrente, sempre già il risultato di un modo di percepire *interessato*, che applica alla realtà sistematicamente filtri di pertinenza (questo è l'inter-esse, lo stare fra che presuppone l'interazione e il sistema di valori di chi percepisce) e categorizza le cose a seconda della loro utilità e del loro pericolo non solo immediato ma ipotetico. Una certa configurazione di stimoli è prescelta dallo sfondo, grazie a certe specifiche *apparenze* e assume il senso di un albero o di una strada, di un animale o di un essere umano del sesso opposto, di una casa o di un libro, sulla base della sua attitudine a entrare in svariati programmi d'uso. Una comunicazione produce queste *apparenze* grazie a un processo di marcatura e *offre* il suo oggetto all'interesse del *fruitore modello*, naturalmente con diverso successo a seconda dei casi. Le strutture più sofisticate che i semiotici sono abituati ad analizzare, segni e sistemi di segni, codici, testi, generi ecc. sono elaborazioni particolarmente complesse di questi meccanismi, che si staccano da essi e assumono un valore autonomo grazie all'elaborazione cui sono sottoposti. Ma prima delle comunicazioni complicate e grammaticalizzate, prima delle significazioni ricche e coerenti della letteratura e dell'arte, prima delle regole sottili della comunicazione sociale e dei mass media vi è l'*apparire come si deve essere per quel che si è*; la *pretesa di essere trattati per come devono essere trattati quelli che appaiono in quel modo*. O, in maniera ancora più diretta, vi è la capacità del "destinatario" di questi "messaggi", cioè di tutti gli esseri umani ed entro diversi limiti anche degli animali, di cogliere queste *affordances* in mezzo alla ricchezza smisurata degli stimoli, di isolarne la salienza e la pertinenza in opposizione a tutte le alternative, di classificare implicitamente queste emergenze percettive in rapporto a prototipi, attribuendo loro impliciti programmi d'uso, di valutarli sul piano timico, insomma di *orientarsi nel mondo* e soprattutto nella vita sociale quotidiana. Ugo Volli 46

5. Sia nel caso dei segni senza significato, costituiti da significanti che creano tracce del contatto fra corpi; sia in quello delle marcature e delle apparenze, siamo di fronte a fenomeni assai diversi dai segni come li intendeva Saussure: la coppia inscindibile di significante e significato, l'arbitrarietà, la distinzione dei livelli fra *langue* e *parole* appaiono seriamente discutibili, se non proprio annullate. Ma paradossalmente sono proprio questi casi anomali, ma per nulla marginali, che possono forse oggi permettere di riportare nell'arsenale semiotico la nozione abbandonata di segno.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio. 2007. *Il Regno e la Gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo*. Vicenza: Edizione Neri Pozza.
- Agamben, Giorgio. 2008. *Signatura rerum. Sul metodo*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Barthes, Roland. 1969. *Système de la mode*. Paris: Seuil (trad. it. *Sistema della moda*. Torino: Einaudi, 1983).
- Barthes, Roland. 1964. "Éléments de sémiologie". *Communications*, 4 (trad. it. *Elementi di semiologia*. Torino: Einaudi, 1966).
- Boyd, Richard. 1993. *Metaphor and theory change*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Derrida, Jacques. 1967. *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Eco, Umberto. 1975. *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto. 1997. *Kant e l'ornitorinco*. Milano: Bompiani.
- Fontanille, Jacques. 2004. *Soma et Séma: Figures du corps*. Paris: Maisonneuve et Larose (trad. it. *Figure del corpo*. Roma: Meltemi, 2004).
- Gibson, James Jerome. 1979. *The ecological approach to visual perception*. Boston: Houghton Mifflin.
- Goffman, Erwin. 1967. *Interaction Ritual: essays on Face-to-face behaviour*. New York: Anchor (trad. it. *Il rituale dell'interazione*. Bologna: il Mulino, 1988).
- Goffman, Erwin. 1969. *Strategic Interaction*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press (trad. it. *L'interazione strategica*. Bologna: il Mulino, 1988).
- Greimas, Algirdas Julien & Joseph Courtés. 1979. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, Paris.
- Hjelmslev, Louis Trolle. 1943. *Omkring sprogteoriens grundlaeggelse*, ora Akademisk forlag, Copenhagen 1976 (trad. it. *I fondamenti della teoria del linguaggio*. Torino: Einaudi, 1968).
- Jakobson, Roman. 1966. *Selected Writings II. Word and Language*. The Hague, Paris: Mouton, 1971.
- Lakoff, George e Mark Johnson. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press. *Segni anomali*

- Lorenz, Konrad. 1973. *Die Rückseite des Spiegels*. München: Piper Verlag.
- Marrone, Gianfranco. 2010. *L'invenzione del testo. Una nuova critica della cultura*. Roma–Bari: Editori Laterza.
- Marrone, Gianfranco. 2011. *Introduzione alla semiotica del testo*. Roma: Editori Laterza.
- McLuhan, Marshall. 1964. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge MA: The MIT Press (trad. it. *Gli strumenti del comunicare*. Milano: Il Saggiatore, 1967).
- Montuschi, Eleonora 1993. *Le metafore scientifiche*. Milano: Franco Angeli.
- Normann, Donald A. 1988. *The Psychology of Everyday Things*. New York: Basic Books.
- Pearce, W. Barnett. 1989. *Communication and the Human Condition*. Carbondale IL: Southern Illinois University Press.
- Saussure, Ferdinand de. 1922. *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot (trad. it. *Corso di linguistica generale*. Roma–Bari: Editori Laterza, 1968).
- Shannon, C.E. e Weaver, W. 1949. *The Mathematical Theory of Information*. Urbana: University of Illinois Press.
- Uexküll, Jakob Johann von. 1921. *Umwelt und Innenwelt der Tiere*. Berlin: J. Springer.
- Veblen, Thorstein. 1899. *The Theory of the Leisure Class*. New York: McMillan.
- Volli, Ugo. 1991. *Jeans*. Milano: Lupetti.
- Volli, Ugo. 2008. *Lezioni di filosofia della comunicazione*. Roma–Bari: Editori Laterza.
- Watzlawick, Paul, Janet Beavin e Dan Jackson. 1967. *Pragmatics of Human Communication: A Study of Interactional Patterns, Pathologies and Paradoxes*. New York: Norton & Company, Inc. (trad. it. *Pragmatica della comunicazione umana*. Roma: Astrolabio, 1971).

Summary

Anomalous signs

This essay discusses the classical notion of sign, as formulated by Ferdinand de Saussure, shows the reasons for his exit from the semiotic paradigm and aims to re-use the category of sign about communicative abnormal situations, such as the perception of the tracks surface, even if not given a precise meaning and markings where the sign coincides with certain qualities of the issuer.